

日本戦後美術のジェンダーを考える

中嶋 泉

はじめに — 日本現代美術とジェンダー

報告者はこれまで、草間彌生や田中敦子といった日本の現代美術作家を調査の対象にしてきた。国内よりもむしろ欧米での研究が盛んとも言える二人の日本人女性作家について、北米やヨーロッパの研究者と会話をしていると奇妙な事に気づく。日本の現代美術史において草間や田中は現在でもなお「主流」の歴史から別のところにいるように見えるのに対し、北米やヨーロッパの研究者の間では彼女たちはむしろ日本出身の作家として同時代の他の男性作家よりも広く認知を得ている。そうした場合、彼女たちのイメージは現代美術家として欧米で成功すること、ドメスティックな男尊女卑の状況から抜け出すことに成功したアジアの女性という見方が一つの典型になっている。

「現代美術」では、それがどの地域の作品を問題しているかにかかわらず、ヨーロッパ近代美術の歴史が共有され、グローバルな状況があるという前提がある。だがグローバルイズムがそうであるように、ここでは、たとえば「日本美術」と「西洋美術」の現代史が単に平行して存在するのではなく、その関係は複雑な歴史と政治に強く引きずられている。ジェンダー関係もまた多層的な権力関係や階層性によって規定されるということ、フェミニズムやジェンダー学がここ数十年で解明してきたことである。日本の美術史研究者や学芸員の間で十年前に「ジェンダー論争」と呼ばれた議論があった¹。そのとき、千野香織は日本の美術史にはジェンダー論が不適切・不必要だとし、日本の美術固有の文脈や歴史と、西洋の考えであるジェンダー論は相容れないとする美術史研究者の態度を、「不機嫌な

ナシヨナリズム」と呼んでいる。²「西洋美術」と「日本美術」の歴史が交差する「日本の現代美術」という領域はグローバルであることを主張しながらこの「不機嫌なナシヨナリズム」が繰り返し立ち返ってくる矛盾した場になっている。「日本」と「西洋」の間で奇妙な位置につける日本の現代女性作家は、このジェンダー関係の複合性を体現し、「現代美術史」の矛盾を突く存在である。

以下に述べるように、美術史を国家主義的に規定しようと試みる試みでは、男性と女性の関係は一元的にしか想定できないため、歴史主体を無自覚に男性化しているだけでなく、ジェンダー関係を硬直したものとして表すことしかできない。こうした歴史記述のなかには、国外では日本を代表する作家である草間や田中も、特殊な例——例えば、精神的な病による特殊な能力を持つ芸術家、あるいは具体美術協会の異端児——として参照されることはあっても、歴史の一部として書き込まれることがない。本報告は、まず日本戦後美術史のジェンダー状況が、国際主義的な戦後美術の批評のなかで形成されて以来、現在まで引き継がれてきたことを指摘した。その次に、草間や田中らの女性作家が現れてきた状況を、瀧口修造、吉原治良、阿部展也といった男性美術家・批評家との関わりにおいて記述することを通じて、敗戦後のこの国に一時現れたジェンダー的な変化の様態として提示することを試みた。

1 「戦後美術史」のジェンダー

まず、日本の現代美術がこれまでどのように語られてきたかを二つの例でみてみたい。

一九八六年の刊行以来幅広い読者を持つ通史的論考『現代美術逸脱史』³において、著者の千葉成夫は、戦後の批評家は日本美術の固有の文脈を欠落させたために、歴史的・通史的規定性を持ち得なかったとした。つまり、明治以来西洋美術の様式を模倣し、「自己」以外の何かに規範を求める「日本洋画の馴染みの構造から、戦後に及んで脱却できなかったと批判しているのである。千葉は代わりに、「この列島」に固有だと彼が考える「逸脱史」を提案し、具体美術協会の活動を大きな「転換点」として「反芸術」へと連なって行く日本現代美術の流れを描いた。

一方、それから十年あまり経った一九九七年、榎木野衣は『日本・現代・美術』⁴において、千葉の述べる日本の「自己」がそもそも戦後の冷戦構造のなかで米国との関係に条件付けられており、日本固有の美術とは、西洋現代美術に自己を照らし合わせることを反復するだけの、主体性を欠いた「ある非歴史的な『場所』」でしかないと千葉の見解を退けた。榎木は、冷戦期に確立された米国と保護／被保護の関係のもとで、日本の戦後美術は「反芸術」を掲げたときですら米国美術の反射を作り出しているに過ぎず、この国が歴史的主体性を持つことはあ

らかはじめ不可能であると告げる。

見解の相違はあるものの、日本の戦後美術観に大きく影響してきたこの二人はある基盤を共有している。彼らが日本の現代美術を決定づけた節目として取り上げられているのは「アンフォルメル旋風」である。周知のとおり、「アンフォルメル」とは、ジャン・フオートリエやヴォルス、ジャクソン・ポロックといった一九四〇年代以降の一群の抽象絵画の傾向に対して、フランスの批評家ミシェル・タピエが提唱した「形態以前」の記号的な抽象表現を指す概念である。そして「アンフォルメル旋風」は、そのタピエのアンフォルメル絵画コレクションが日本に紹介された、一九五六年の「世界・今日の美術展」と翌年のタピエの来日を頂点に、この絵画傾向が日本の美術界に与えた大きなインパクトを指している。千葉、榎木それぞれのアンフォルメル観を順に見てみる。

西洋絵画史のひとつの臨界点だったアンフォルメルをとらえそこない、また、直前の「具体」によって提起されていった日本の固有の文脈の問題をとらえそこなくなったとき、日本アンフォルメルは前線から決定的に後退していった。逆説的に言えば、日本アンフォルメルにとってアンフォルメル・シヨックは、現実にたいして眼をふさぐ結果をもたらしてしまっただけだ。

「アンフォルメル旋風」とは、日本の作家たちが、「世界今日の美術」をまったく無抵抗で受け入れることができるほどに、みずからのよって立つ根拠を失いつつあったことに起因するのではないかと、そのようなものを抵抗なく受け入れることができるまでに、内面の空白化を押し進めはじめていたのではないかと、そしてそれがわたしたちが無意識に「現代美術」というときの、「現代」に、どこかで通底しているのではないかと。

「アンフォルメル旋風」は、千葉においては批評の失敗として、榎木においては批評の空洞化の現れとして理解されている。この二つの記述に見られるように、国際交流の最初の一步と当初考えられていた「アンフォルメル旋風」は現在、日本現代美術から独自の歴史を奪った、あるいは歴史的根拠の不在を示した原初のトラウマのモーメントとして位置づけられており、現在に至るまで「現代美術」における日本の位置に影を落としている。

だが、千葉と榎木の歴史論が別の方向を向きながらも、等しく視野に入れていないのは、彼らが依拠する戦後批評というものが、一部の男性的な書き手によってなされておき、彼らが想定する日本現代美術の歴史というものが、選別的な語りだという点だ。

筆者は別稿で、「アンフォルメル旋風」という言説が、日本

の抽象絵画受容の一つの表象であり、日本の批評家たちの男性的挫折を宥めるために編み出された言説であると解釈した⁷。当時、針生一郎、中原佑介、東野芳明、瀬木慎一といった戦後世代の批評家たちは、針生が「国際的同時性」と呼んだ戦後美術運動への参入を強く願い、「アンフォルメル」はその最初の契機として捉えられていた。だがその期待に反して、この絵画運動は日本の美術家や批評家の主体的な関わりを認めず、批評家を大きく落胆させたのである。例えばそれは、来日時のタピエと会話をした針生が、日本のアンフォルメルの受容を「敗戦」のように表現してきたことにもあらわれている。針生は一九六〇年の回想で次のように話している。

僕は何度も書いたけれども、アンフォルメルの持っている一番本質的な可能性を正当に受け止め、日本という現実の地盤の中で考えようということ。だからある意味ではあれ（アンフォルメル）に同感するのではなくて、蒙古来襲を水際で迎え撃つというような形を考えていた。ところが無条件降伏で、富永惣一がミズーリ艦上で降伏文書に調印するみたいになっちゃった⁸。

針生は一九五二年に『美術批評』で批評を始めて以来、日本の政治社会的状況に応答する芸術や芸術批評の改革が必要であると唱えていた。針生の回想には、従来と変わらぬ権力関係へ

日本の批評家を感じた、苛立ちと屈辱感があらわれている。アンフォルメルに対する幻滅は多くの場合こうしたナショナルな反応を伴ったが、この経緯は日本の美術を男性化しようとする一部の欲求を生み出すきっかけにもなった。瀬木は、アンフォルメルの重要な作家と見なされていた堂本尚郎の絵画について、一九六〇年に次のように述べている。

「堂本の絵画は」情緒につきまとう軽いニューアンスを吹き飛ばすある種の豪放な性格を持っている、いわば、男性的な芸術である。これまで海外で認められた日本の芸術という、大半が、女性的な芸術であった事実には照らし合わせてみるならば、この種の作家が国際舞台上に登場してきたことの意義は、すこぶる大きく、日本人の卑屈さから救ってくれる。

ここで堂本の作品には、ポロックのアクション・ペインティングの豪快さが見いだされているが、堂本の絵画は実際のところ、落ち着いた所作によつて描かれるデリケートな表面を有している。この発言が暗示するのは、戦後に及んで「女性化」される日本美術と、自分たち「日本人」の立場を重ね合わせ、そこに男性性を見いだすことで失地回復しようという、批評家の欲望である。こうしたジェンダー化した批評が主流になるなかで、男女平等の気運にのつて敗戦後増加した女性作家の作品に

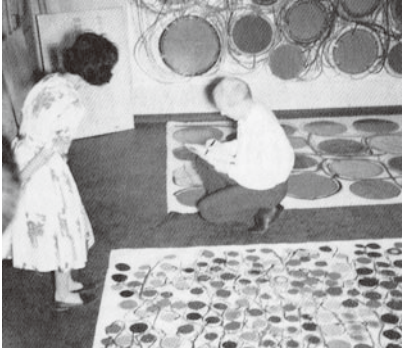


図 1

関心が払われることは徐々になくなつた。「アンフォルメル旋風」をめぐるこうした批評の数々が、反動的で、ナショナルな男性的主観性を構築する方向に向かつていたのである。

2 「日本現代美術」と「語り直し」のイデオロギー

千葉や榎木の著書にみられたように、「アンフォルメル旋風」は戦後日本美術の一般的な語りとなっており、針生の上記の発言や瀬木のタビエに対する反感は、展覧会や歴史研究書においてたびたび参照される。しかし、戦後の抽象絵画の国際的交流の経緯を、全ての「日本」および「日本人」にとって屈辱的な

経験とするこの物語は、日本の戦後美術を説明するものとして、それほど正しいあるいは有用なものと言えるのだろうか。

例えば、タビエとの出合いを機に欧米の美術館やキュレター、アーティストとの付き合いを得た田中敦子【図1】や、代表作

の「ネット・ペインティング」が抽象表現主義の第二世代に位置づけられ、米国で現代美術家としての自己を確立していった草間彌生などの女性たちの経験について、この文脈で語ることはほぼ不可能である。さらに「アンフォルメル旋風」は、占領軍に主導された民主化や男女平等の美術界への影響も国の無力化と結びつけてしまうため、田中や草間に限らない一群の女性作家たちの存在も、歴史から押しつけられてしまう。「アンフォルメル旋風」という言説を基底に持つ日本現代美術史は、戦後の女性作家の活動やその評価を無視し、また無視することによって成り立っている部分があり、千葉や榎木の論考に草間や田中が殆ど出てこないことも偶然ではない¹⁰。このことは日本の美術に女性作家の歴史を見いだそうという試みにとっては致命的な障害だと言えよう。

「アンフォルメル旋風」の経緯やその後この言説が繰り返し語られてきたという事実が示すのは、排外的なナショナルリズムには、ジェンダー化された感情が無関係ではないということである。これは一九九〇年代のジェンダー論争で、「現代の考え」や「西洋の輸入品」と呼ばれたフェミニズムを、日本美術史を守るという名目のもとで拒絶した「不機嫌なナショナルリズム」を思い起こさせる。

こうした戦後日本の知識人の男性性については、歴史学や国際関係、文学の領域における最近のフェミニズムの研究によっても跡づけることができる。米山リサは二〇〇五年に、

一九九七年発足の「新しい教科書を作る会」のメンバーによる「戦争の語り直し」において想定されるナショナルな男性性のイメージが、冷戦構造のなかで人種化されたジェンダーを内面化していることを解明した。重要なのは、こうした知識人がこの内面化を認めることができないために、この人種化したジェンダーを作り出すトランスナショナルな構造を批判することも、オルタナティブな歴史を生むこともできないというところだ¹¹。実際「アンフォルメル旋風」から、千葉の『現代美術逸脱史』、榎木の『日本・現代・美術』に至るまで、日本の戦後美術に関する言説は、その事実を拒絶するにせよ承認するにせよ一様に人種化され、傷ついた日本の批評主体のトラウマを抱え続け、代わりの歴史観を提供しなかった¹²。

米山の理論はさらに、「語り直し」の二元的男性性の表象は、全ての日本人男性がこのナショナルな男性的主体を生きているわけではないという他の可能性も排除しており、他に幾通りもの男性の主体性がありえたということもかくしてしまうことも指摘している。言うまでもなく、「アンフォルメル旋風」の批評家たちは、多様な人々で構成されていた戦後美術の一部であり、「アンフォルメル旋風」という戦後美術の「語り直し」が見えなくしているのは、女性作家だけではなく他の男性でもある。また数多くの女性の活動を可能にした戦後の政治・社会的環境や、戦後の混乱期に多様であったはずのジェンダー関係も同様に見えなくなっている。

そこで、「アンフォルメル旋風」の影にかくれてきた女性画家をめぐるいくつもの歴史的諸要素のうち、戦後美術の運動に参加した数多くの女性の初期形成に大きな影響を与えた、瀧口修造や阿部展也、吉原治良といった戦前世代の批評・芸術家の周囲に形成されたコミュニティに目を向けてみたい。彼らは、戦前の前衛美術を知り、戦後の国際的な芸術の交流に貢献して、日本の現代美術の形成に重要な役割を果たしたが、それと同時に美術学校や画壇を避け、独学で美術を学ぼうとする戦後世代の作家の育成にも大きく貢献した。フェミニズムの観点から見て特に興味深いのは、彼らが戦後世代の女性作家も積極的に支援していたことと、それでいて彼らの展覧会評や作品評には、当時の批評にあまねくみられた「女らしさ」という、同時代の男性としての標準的な視点があまりみられなかったということである。

彼らと「アンフォルメル旋風」型の批評家、歴史家をわけたものはなんだったのだろうか。また彼らと女性たちの関係はいかなるものだったのか。以下に述べるように、瀧口らと戦後世代の女性作家のかかわりは、民主化を背景に前衛美術と女性が結びつくという、日本の美術界のジェンダー関係が一時的であり変化したことを示す例であると考えられる。この関係性を見直すことで、敗戦後に数多くの女性作家が登場した背景だけでなく、その気運がなぜ一時的なもので終わってしまったのか、前フェミニズムにおける女性芸術家の境遇や批判性の限界がど

のようなものだったのかということも考察するためのヒントも得られるだろう。

3 敗戦の父と戦後の娘

(1) 瀧口・吉原・阿部

一九〇三年生まれの瀧口、一九〇五年生まれの吉原、一九一三年生まれの阿部は、戦争が影を落とす前の東の間若手作家や学生の間で開花した、シュルレアリスムを中心とした前衛芸術の中核を担っていた。彼らの運動は戦争中、軍部の弾圧によって中断するが¹³、戦後彼らは一転して、民主主義的で反旧体制的な文化活動の中心的な指導者となる。三人を含めた戦前世代の前衛美術家が戦後まず取り組んだことの一つは、若者たちへの啓蒙的な教育活動だった。例えば、三人がともに参加している一九四七年に再結成された日本アヴァンギャルド美術家クラブは、岡本太郎や桂ユキ子（ゆき）等の作家や外山卯三郎、植村鷹千代などの批評家ら、様々な組織や個人の前衛芸術家・批評家が超党派的に結びついた団体で、この団体が組織した一九四八年、四九年の「モダンアート展」¹⁴は東京、大阪、名古屋を巡回し、敗戦直後で文化的刺激を欲していた人々、戦中の制限で近代美術に触れる機会が殆どなかった若い世代に大きなインパクトを与えた。このクラブが四十八年に行った「モダンアート夏期講習会」の記録に女性の姿が目立つことから

わかるように【図2】¹⁵、美術は大学や画壇といった特権的な組織に限られない人々に層を広げ、「モダンアート」は十代や二十代の女性にも興味深くかつ近寄り易い場の一つになっていった。

一九四〇、五〇年代の日本の前衛美術運動に女性が積極的にかわり、また彼女たちの興味に対する受け皿が戦前よりは増えていたことを示す例はいくつもあるが、瀧口、吉原、阿部はこうした動きを先駆けていた。良く知られるように、瀧口は神田のタケミヤ画廊の運営を通じて、貸し画廊などほとんどな



図2

った時代に若い作家に貴重な発表の機会を与えた¹⁶。タケミヤでの展覧会の多くが、瀧口との個人的な付き合いや身近な紹介を通じて決定されていたが、一九五一年から六年間続いた二百回ほどの展覧会のうち、二九回が女性作家の展覧会であり、草間や榎本和子、福島秀子の個展も含まれる。ここで始めての

個展を行った女性作家も少なくなかった【図3】。また瀧口とつきあいのあった阿部展も同じように、銀座の養精堂画廊のアドバイザーをつとめており、当時としては珍しい女性前衛芸術家のグループ展や、芥川（問所）紗織や漆原英子、榎本や福島、宮脇愛子ら女性作家の個展を多く実現している【図4】。瀧口の選出によるタケミヤ画廊の個展や、阿部が世話役だった養精堂画廊の展覧会への世間的な注目が高く、作家が無名であったも展覧会評が美術誌や新聞に掲載された。

瀧口や阿部は自宅やアトリエにもこうした女性画家をよく招き、この世代の女性作家の回想や記録写真には、瀧口との親交や阿部のアトリエがしばしば登場する¹⁷。大辻清司による下落



図3



図4

合のアトリエ写真には、阿部が榎本に自分の作品を見せ、熱心に解説している様子が残されている【図5】。当時松本に住んでいた草間もまた頻繁に手紙や作品を送って阿部に指導を求めていた¹⁸。宮脇は阿部のアトリエの印象を次のように記している。

「……」やつぱり芸大に入り直そうと思っていた矢先、義姉にあたった画家の神谷信子の紹介で、やはり目白にあった阿部展也氏のアトリエに通うことになった。そのアトリエには、いわゆる昔風の美術教育を受けていない、門外から出発しようとする美術志望者やジャーナリスト、批評家などの若い人びとが多く出入りしていた。既成の美術教育とかかわりなく、阿部展也氏は、純粹に直感や思想だけをたよりにすすむことを説き、その説得力にはかなり強いものがあつた¹⁹。



図5

下落合の阿部宅とアトリエは、専門教育を受けておらず、他につてを持たない若手たちにプロフェッショナルになるための出会いを与え、展覧会の話や雑

これらにおいて、西洋美術の知識をふんだんにもった吉原治良の存在は絶対的だったとは良く言われるが、彼の型にとられない指導には、一般的にみられた男女の区別がなかったことも指摘されている²⁰。吉原の活動は、市民の文化的生活の充実という民主主義的な風潮と一致し、多彩な男女に発表と評価の場を与え、多くの実験的で型破りな作品がそこで生み出された。吉原は、何回もの具体美術展を開催し、機関誌『具体』の発行し、教育、制作、発表、批評の全

誌挿絵、文筆活動などの仕事を得る格好の場所となっていた。

同様に、田中敦子や山崎つる子らの活動も、具体美術協会や吉原治良の存在抜きには考えることは難しい。二人は、吉原が戦後次々と立ち上げた芦屋市美術展、現代美術懇談会、具体美術協会などで作品を発表し、関西の前衛に東京の批評家が興味を示さない中、吉原の評価を受けることでモチベーションを持続していった【図6】。吉原が設立した組織活動は、美術の専門的教育を受けていない人々も対象にした啓蒙的なもので、学校の教員や学生などが参加している。



図6

てを身内で担い、男女の若手を統率した。瀧口や阿部のサークルや具体美術協会が留意したアトリエ、仲間との集まり、展覧会といった現代美術の空間は、こうした女性たちに、創造的個人という新しく、革新的な社会的役割を与えたとと言えるだろう。講和条約締結以後活性化した美術の国際的な交流のなかで、女性作家たちに外へと向かう道筋を与えたのも、豊かな国際感覚で知られた彼らだった。例えば、草間や福島、榎本が出品した初めての国際展であるブルックリン水彩画ビエンナーレで、

阿部はブルックリン美術館絵画部との折衝役をしており²¹、日本美術家連盟に依頼されて作家の選定に助言をしたのは瀧口だった。また、タピエと意気投合した吉原が国内外で具体の展覧会を企画し、グタイピナコテカを開館して有力な作家や批評家を招いて具体のプロモーションをしたことは良く知られている。こうしたコミュニティは結果的に彼女たちのその後の活動領域の拡大と、キヤリアの構築に大きく寄与している。ブルックリンの参加は後に、草間に渡米を決意させるきっかけとなり、田中はグタイピナコテカを訪れ

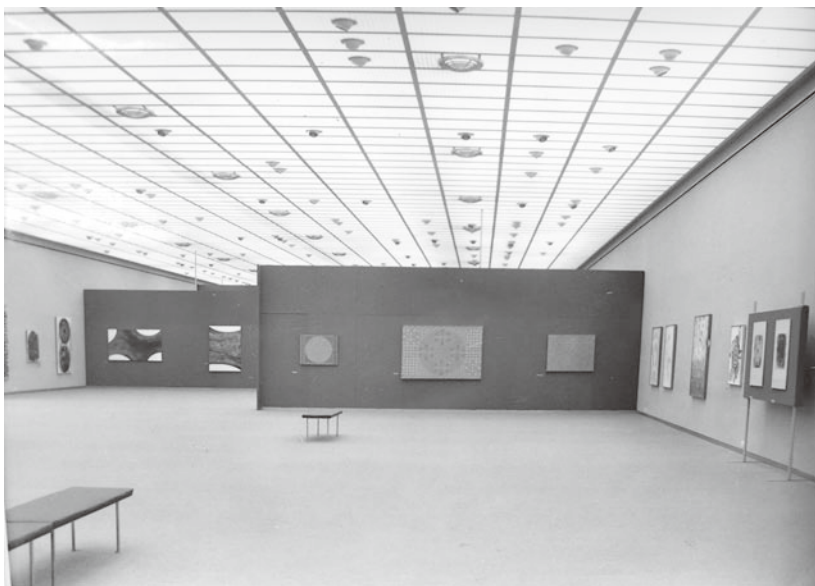


図7

たローレンス・アロウェイの選抜で一九六五年にグッゲンハイム美術館の国際賞を受賞し、このときの評判から田中の作品は主要なコレクションに収められることになる。一九五〇年代に各地で行われるようになった国際展はいわば国家的な事業であり、世間的な注目も高かった【図7】。戦中や戦前には考えられなかったこうした出来事が、一九四〇年代から五〇年代の半ばまでに矢継ぎ早に起こったのであり、女性たちにとって、自分たちの社会的な立場が大きく広がって見えたことは想像に難くない。

(2) 敗戦後のジェンダー——不十分な革新

三人の男性と女性作家の関係は、瀧口のカリスマ性、阿部の世話好き、吉原の指導力といった、彼らの特別な人格によって育まれた境遇だと考えられることが多い。だが、フェミニズム美術史の観点をふまえれば、これらの戦前世代の男性と戦後世代の女性のコミュニティを、歴史的な背景を持つ日本の前衛美術の一側面として捉え、記述していくことが必要だろう。

三人が、女性が創作活動に携わることについて、一般の男性ほど抵抗感を持っていなかったように見えることに、何か共通する背景があるだろうか。例えば三人は戦前戦後を通じて終始アカデミズムや美術館といった制度の外側にいた。瀧口はもともと美学、美術史の専門家ではなく、ヨーロッパの現代詩を通じてシュルレアリスムにかかわるといって、一般の美術批評家と

は異なる経路を辿っている。吉原は家業の製油会社を継ぐ予定で関西学院の商学部で学び、私的な会でゴッホやセザンヌの複製画を見ながら油彩に取り組み独学の徒だった。渡欧経験もなかった彼らは、欧米の美術書を取り寄せて近代美術を学び、手探りで芸術との関係を深めていた。また二人より一回り若い阿部もまた、独学で画家を志ざしていた。三人は原則として、東京美術学校、ヨーロッパ留学、画壇での成功というお決まりのアカデミックなエリートコースとは縁がなく、階層性や年功序列がものを言う日本の美術界のしきたりや制度的慣習に身を浸すこともなかったと言える。

また、彼らが理想としていた、ヨーロッパモダニズム芸術は、個人主義、芸術の自立性、表現の自由を前提とする芸術の斬新な定義とアーティストの新しい役割の推進を旨指しており、創造的な女性に対して伝統的な女性観とは異なる認識を持ち得たことも注目できる。例えば、瀧口や阿部が傾倒したヨーロッパのシュルレアリスムは、合理的な秩序や制度的な教育、常識の概念に反発し、芸術運動への女性の参加を促していたし、瀧口は戦前の前衛詩の運動を通じて、一九一〇年代の「新しい女」の社会進出に多少なりとも触れていた²²。瀧口が本格的に詩の発表をした一九三〇年代の『詩と詩論』²³では、北園克衛に見いだされた左川ちかや山中富美子といった、女性の詩人がシュルレアリスムのないイメージを表す詩人として同じ誌面で作品を発表していた²⁴。瀧口がこうした女性文学者や、女性の芸

術への参加を評価する、同時代の画壇では見られなかったジェンダー観に触れていたことも、瀧口の戦後の女性への対応を説明するものである。吉原の女性作家との関係も一種独特だ。吉原は戦前も戦後も集団的な活動を組織するのを得意としていたが、一九三七年二科展の抽象画部門と言われる九室会をたちあげたとき、九室会には四十の会員中三人の女性がおり、初期の具体美術協会には十人以上が参加している。九室会の設立に際し吉原が最初に声をかけたのが、コラージュの手法で知られていた桂だった。桂はこのとき「女性でも良いのだったら」と答えたと伝えており、実力者として認められていた桂にとつてすら、吉原の誘いが例外的なものだったことがわかる。

こうした側面からは彼／女らの結びつきは、戦前から連続するモダニズム運動の再開だとも言える。敗戦によって制度的な権威が力を失ったことで戦後の美術界に活動の場を得た戦前の男性と戦後世代の女性の前衛美に対する期待はこの時期一致している。父権的な男性と娘的な女性が、非制度的な空間で世代間の連携を持つというこのような関係を、「敗戦の父と戦後の娘」と呼ぶことができるかもしれない²⁵。

この関係が決して理想的な男女平等等を達成したわけではなかったことは、その後の歴史的展開から明らかではある。一九四〇年代、五〇年代を通じて続いた彼らのコミュニティーはその後プライベートなものに留まるか、場合によっては壊れて行った。数多くいた女性作家は徐々に活動の領域を狭めたり前

衛美術から退いたりし、制作を継続した草間や田中といった十分に野心的な女性作家ですら一九九〇年代に米国のフェミニズムを中心に再評価が高まるまで、表舞台に登場することは減っていた。瀧口らと女性たちの繋がり、伝統的な制度やしきたりを部分的かつ一時的にほどいたに留まり、女性の自主性や自立への現代的な欲求に根本的に応えたとは言えない。だが、ここでひとまず注目したのは、「敗戦の父」的なモダニストの男性作家や批評家と、戦後の民主化から生まれた「娘たち」たる女性作家が交流する条件が一時的であれそろうた時期があったこと、その女性たちがこの関係性によって自己を芸術家として定義する環境や知識、言葉を得たという点である。

「自己消滅 (self-obliteration)」などで知られる草間彌生の自己の語りは、一貫して神秘主義や普遍性への憧れに満たされたロマンティックな調子に彩られ、瀧口のロマン主義と象徴主義を詩的源泉とする美学との繋がりを暗示する。瀧口の女性への共感は、シュルレアリスムの特殊な女性観と無関係ではありえない。瀧口が草間の小説『マンハッタン自殺未遂常習犯』に寄せた「妖精よ永遠に」という文章は、渡米前の草間が彼の家を夜中に突然訪れたときの印象を綴っているが、彼は草間を「私には闇の中に妖精現わるとしか形容する術がなかった、それ以来、そのファンタムのような幻像が私から離れようとしなないのである」と叙述し、女性を霊的存在とみるシュルレアリストのイメージに倣っているかのようだ。この典型的な「ミュー

ズ」のような女性性は草間の自己イメージにも引き継がれているように見える。一九五五年に書かれたある文章で草間は自分を「神秘と象徴の中間に横たわる世界」に生きる者と書き表している²⁶。彼女は自分の同類にジョージア・オキーフやモリス・グレーヴスらの象徴主義的な芸術家を挙げ、自分も昆虫や植物から想起される有機的形態を抽象化したイメージを象徴的に描き続けることで、この領域に自分の創造的個性をはっきりと位置づけようとしている。オキーフがそうであったように、神秘主義や原初の衝動はステロタイプ的女性性と結びつけられ易い。だがこうした女性性のイメージにあえて草間が自身の姿を重ねるのは、「偉大な男性芸術家」だけに許される能力だとされてきた普遍的な世界へのアクセスや、特別な表現力を、女性である自分も持っていることを強調し、創造性を主張する試みであるとも言える。

対照的に、田中は具体時代から感情的な要素や有機的イメージを厳しく排除してきた。田中の構成主義的な初期作品や、原色の円や線が踊る絵画は、吉原や金山明の幾何学抽象への関心に影響を受けたもので、草間のシュルレアリスム的なアプローチとは違やかたちではあるが、芸術に携わる女のイメージを変える可能性を示している。吉原は戦前からモンドリアンやイギリスの「ユニット・ワン」らの純粋幾何学抽象の理念に興味を抱き、具体設立後も会員の作品批評にフォーマリズムと造形的発展に対する一貫した立場を保とうと努力していた。田中の作

品は最初期から幾何学的な形態や、非表現的な素材の扱いにおいて、吉原の要求に応えるものだった。例えば有名な「具体美術宣言」において、吉原は着色した一枚の鉄板をオブジェとして提出した田中の作品や、山崎の赤いビニール製の立方体の作品言及し、それらを色彩と形態、物質を自立させた抽象的アプローチとして評価している²⁷。色彩、形態、素材の構成で表現される幾何学抽象の世界は、合理性、科学、客観性によって支配される「男性的」な領域であると一般的に受け入れられてきたが、田中を含む具体の女性の多くがこの芸術形態に魅かれたことは示唆的である。第一回具体美術展には、白髪らの「アクション・ペインティング」の衝動性と田中や山崎による幾何学的オブジェや絵画のスマートな佇まいの対比が際立ち、「男性の作家よりも女性の作家の方がはるかに頭脳的であつて、男性はただ肉体的である」という意見が述べられた【図8】²⁸。吉原の批評傾向に触れ、具体で作品を発展させていった幾人かの女性作家は、「頭腦的」な男性性と「感情的」な女性性というジェン

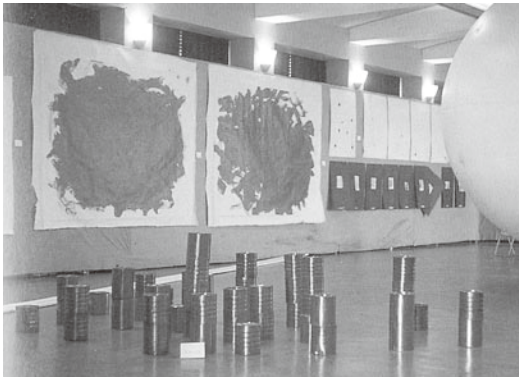


図8

ダーイメージに対抗するような方法論を發展させてゆき、「女らしさ」という批評的な枠組みに絡めとられることも殆どなかったのである。

草間や田中は、戦前の男性のロマンティックな芸術観と戦後の女性の社会的位置の現実的な変化との間で、性差に関する既存の定義を変えようとした。たしかに、男性的な欲望が投影されたシュルレアリスムの女性や、性別を無化する幾何学抽象の普遍主義的な原理はともに男性中心主義的な構造を崩すには至らなかったことは、その後のフェミニズムの研究で明らかにされており、瀧口や吉原の影響の強い彼女たちの自己イメージは限定的なものに留まっている。その意味において、彼女たちの行動は、前フェミニズム的な女性の試みの典例であると言える。だが、家長的な家族や諸制度に絡めとられてきた日本の女性にとってこの変化は小さくはない。一九五〇、六〇年代の国際主義的な美術の動向のなかで彼女たちにとっての最大の強みになったのは、ドメスティックなジェンダー関係から解放されるとともに、彼女たちの主体性がナシヨナリズムと切り離されていたことであろう。同時代の男性批評家が日本のアイデンティティを懸命に求めていたのとは対照的に、ナシヨナルな枠組みに関心を示さず、個人主義的な

自己イメージを貫いた彼女たちの態度は、人種化された戦後美術の国際交流のなかでは、むしろ功を奏した。草間は一九六〇年代の米国でエキゾチックで無国籍的な東洋女性のイメージを操りながら、抽象表現主義、ミニマリズム、ポップアートの展開にあわせて制作を続け、田中はアクシジョン・ペインティングの二番煎じとの批判も強かった具体の中で、突出したオリジナリティを持つと評価される。国際的な場面における女性たちに対する海外での評価が、その後彼女たちの、日本国内での状況を悪くしていったことは上に述べた通りであるのだが²⁹。

4. まとめ

「アンフォルメル旋風」のジェンダーを再考することで明らかになるように、日本美術界のジェンダー構造がドメスティックな問題に留まることはなく、常に他の地域との関係のなかで規定されている。フェミニズムやジェンダーの研究が立ち入ることを拒む現在の日本の現代美術史研究は、人種化、ジェンダー化される自己の検分を拒絶する代償に、相変わらず欧米を中心とした美術のグローバルリズムの中で限定的な歴史的役割しか持つことができない。したがって、戦後の前衛美術にいくつもの異なる立場があることを示すことは、日本の美術と「西洋」を含むそれ以外の地域の美術の関係を見直すためにも必要である。

さらに今日の国際的なフェミニズムの状況からも、日本の女性作家の歴史を描き出すことが求められている。というのも、周知の通り二十一世紀に入ってから米国を中心にグローバルなフェミニズム美術の再編が行われており、ロサンゼルス近代美術館の「ワック展」(二〇〇七年)に代表されるこれらのフェミニズム美術史の総合化のなかでは、日本の女性作家は戦後にも続く男性中心主義的な美術界で排除され、欧米のフェミニズムによって救い出された存在として取り上げられがちだ。そうしたなかでは、日本の女性のフェミニズムの主体性や歴史的主体性はますます語ることが困難になり、欧米中心主義的なフェミニズムが強化される恐れもある。こうした中で、戦後の国際社会における日本美術の構造を見直し、日本出身の女性画家の多様な経歴、複合的な背景を明らかにすることは、日本美術や西洋美術という枠組みを超えて、あるいはそれを超えることを条件とするような場所において、急務であると考えられる。

註

1 池田忍「日本美術」と方法としてのジェンダー―千野香織さんの仕事への応答」『交差する視線・美術とジェンダー2』ブリュッケ、二〇〇五年、三七―三九五頁。

2 千野香織、「フェミニズムと日本美術史―その方法と実践の具体例」、『大航海』三九号、二〇〇一年。

- 3 千葉成夫『現代美術逸脱史』晶文社、一九八六年。
- 4 榎木野衣、『日本・現代・美術』、新潮社、一九九七年。
- 5 千葉、六二頁。
- 6 榎木、二六〇頁。
- 7 中嶋泉、「戦後抽象絵画と日本の女性の画家」『二〇世紀の女性美術家と視覚表象の調査研究』、二〇一一年、一四二—一五七頁。
- 8 中原、東野、針生、「混沌から多様な個別化へ」『美術手帖』第二二七号、一九六三年十月(増刊号)、八〇頁。針生は、日本でのアンフォルメル風絵画の流行を「植民地状態」と呼んだり、タピエが日本の作家をスカウトする様を「兵站補給地」と呼ぶなど、アンフォルメル旋風の顛末語る際にしばしば戦争のメタファーを用いてきた。加藤瑞穂「日本におけるアンフォルメルの受容」『草月とその時代』菅屋市美術博物館、九六頁、及び注三七。
- 9 瀬木慎一「現代美術の作家像・2 堂本尚郎」『美術手帖』第一六九号、一九六〇年二月。
- 10 千葉の『現代美術逸脱史』には、具体の一員として田中や山崎つる子の作品の言及はある。『現代美術逸脱史』の続編ともいえる二〇〇六年刊の『未生の現代美術』において千葉は、草間と田中に関する「草間彌生と田中敦子・女が絵画を超えるとき」と題された文章を載せているが、女性的たる彼女たちの非絵画的作品と男性の領域の絵画とを対立させて論じたもので、示される女性性は「身体の生地」と直結している」や「自己」を『空』にしている」などといった抽象的な言葉で表現され、男性的であるとされる歴史性や絵画概念との差異が強調されるがその論拠は明確ではない。千葉『未生の日本美術史』、晶文社、二〇〇六年。
- 11 米山リサ、「戦争の語り直しとポスト冷戦のマスキュリティ」、『なぜ、いまアジア・太平洋戦争か(岩波講座 アジア・太平洋戦争1)』倉沢愛子他編、二〇〇五年、岩波書店、三二一—五五頁。
- 12 同上、三三〇頁。
- 13 瀧口、吉原、阿部の戦争経験はそれぞれ様ではない。周知のように瀧口は戦中治安維持法違反という容疑で八ヶ月の拘留を受けたが、一方で阿部は陸軍報道班に所属してフィリピンに駐留し、引き上げ後も占領軍関係の仕事につき、便宜を計ってもらうことも少なくなかった。吉原は、従軍経験はないものの、軍部からの圧力を受けて一時期抽象画の探求を中断したときがある。それぞれの戦争経験の違いはさらに考察される必要がある。
- 14 第一回モダンアート展は東京(東京都美術館、一九四八年二月二五日〜三月十五日)、大阪(阿倍野百貨店、一九四八年六月四日〜二七日)、名古屋(丸栄百貨店、一九四八年十月二二日〜三一日)。
- 15 筆者による福島和夫氏へのインタビュー、二〇〇九年八月十日(草加市)。講習会の講師は他に、江川和彦、広幡憲、古沢岩美、村井正誠。参加者には、柿沼正房、北代、塚谷政義、西島浩、福島、柳田美代子、山口他がいた。三十人を越える参加者のうち少なくとも八人は女性。
- 16 阿部は、草間がまだ二十三歳だった一九五二年に郷里の松本市立美術館で行った個展に、おそらく松澤宥の紹介で協力参加している。また瀧口は同年二回目の個展の配布物に称賛の文章を寄せた。具体の吉原は、やはり二十一歳という若さ

の田中を含めたほぼ素人同然の作家を集めて具体美術協会を設立した。

17 針生は阿部の個展カタログに、彼が若手の女性作家の指導に長けており、「単なる世話好きであるのみならず、的確に課題や方向を指示した」と述べている。針生一郎「阿部展也―惻巧な野獣の悲喜劇」『第一九回オマー・ジュ・瀧口修造展』展覧会カタログ、一九九九年、五一―五頁。（七頁）。

18 発表者による榎本和子インタビュー、二〇〇八年八月（東京）。

19 宮脇愛子『はじめもなく終わりもない―ある彫刻家の奇跡』、岩波書店、一九九一年、四頁。

20 山崎つる子オーラル・ヒストリー、加藤瑞穂と池上裕子によるインタビュー、二〇〇九年一月十六日、日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ（URL: www.oralthistory.org）。

21 敗戦の翌年にフィリピンから引き上げた阿部は、針生によると「陸軍報道班員時代と捕虜時代に身につけた英語で、たちまち占領軍にとりいり」展覧会場のためにCIAの倉庫を借りたりすることができた。検査の直前までシュルレアリスムの非政治性を訴えることで懸命に芸術を戦争の外部に擁護しようとした瀧口と、国策的な展覧会であれ、CIAの施設であれ、機会や場所が許せば柔軟に主張も造形も変えて発表し続ける阿部とは対象的であることは注意したい。針生、五九頁。

22 一九三〇年代に新体詩を実践した与謝野晶子や、青鞥社の女性運動により、前衛文学ではモダニズムと女性性の関係は注目され、女性作家の存在も一定の認知を得ていた。同時代の文学と美術とのギャップは再考の余地がある。

23 『詩と詩論』は、一九二八から三三年に刊行された前衛詩やシュルレアリスムを研究する人々の間で読まれた機関誌で、西脇順三郎や春山行夫、北園克衛らが参加し、瀧口もたびたび寄稿した。女性詩人が詩や翻訳で寄稿し、モダニズム詩と女性がかかわる場ともなった。次の書籍を参照。新井豊美、『女性詩史再考』、思潮社、二〇〇七年、澤正宏、『都市モダニズムの本流―『詩と詩論』のレスブリ・ヌーボー』、翰林書房、二〇〇三年。

24 左川かかはとりわけシュルレアリスムの絵画を好んでいたと言われ、シュルレアリス性をあわせもった視覚的な情景描写がその特徴として指摘されている。北園克衛は左川を「その時代のモオラリズムやヒュマニズムの判断に遠く、僕たちの頭脳を洗練し、燦しいものに遭遇させるポエチイの原理」と称賛した。新井、五一頁。

25 一般にナショナリズムに強く規定され、ジェンダーの両極化が進んでいた戦後美術の各国の状況からは、女性作家が様々な場面で表舞台に立ち、時に男性作家よりも高い評価を受けることは例外的な事態であると言える。例えば、米国の抽象表現主義の批評は、米国の自由主義的イデオロギーの表象として男性的作家のイメージを強調し、女性の作品は評価の対象にもしなかったことは、フェミニズム美術史家のみならず、抽象表現主義のナショナリズムの研究において繰り返し強調されてきた。例えば次の論考。Griselda Pollock, 『Killing Men and Dying Women: A Woman's Touch in the Cold Zone of American Painting in the 1950s』, Fred Orton and Pollock, *Avant-Gardes and Partisans Reviewed*, Manchester: Manchester University Press, 1996, pp.219-94.

26 草間彌生「新人の主張・イワンの馬鹿」『芸術新潮』一九五五年五月、一五四―一五五頁。

27 「…具體美術のオブジェは色を塗って折り曲げた一枚の鐵板であつたり(田中敦子)、赤い硬質ビニールでつくつた蚊帳のごとき形態であつたり(山崎つる子)した。あくまでこれ等のオブジェは物質の特性とその色や形による訴えにすぎなかつた」。吉原治良「具體美術宣言」『芸術新潮』一九五六年十二月、二〇二頁―二〇四頁(二〇四頁)。

28 村井正誠「関西美術家の攻勢」『芸術新潮』第一六卷一二号、一九五五年十二月。

29 例えば一九六五年の田中の具体脱会前に、吉原と田中の中に確執があつたらしいことは知られている。詳細は明らかにされていないものの、田中が先んじてグッゲンハイム国際賞を受賞したり、同年にニューヨーク近代美術館に作品を買い上げになったりしたことが、両者の関係のバランスを崩したことは考えられる。草間は「アンフォルメル旋風」がまさに佳境を迎えた一九五七年に日本の美術界に見切りをつけて米國にわたると日本の批評家とはほぼ縁を切り、一時期はシュルレアリスムにこだわり続ける瀧口に対しては批評的立ち後れを感じていたと言う。草間彌生「瀧口修造の存在感」『コレクション瀧口修造 第十四巻別館月報』、みずす書房、一九九八年七月、三一―六頁。

*本稿の執筆に際し、榎本和子氏、大阪大学総合学術博物館の加藤瑞穂氏、芦屋市美術博物館の國井綾氏、上野学園大学の

福島和夫氏に懇切な助言と作品調査、使用図版についての協力をお賜った。ここに記して感謝申し上げます。

図版リスト

- 1 「田中敦子…未知の美の探求 一九五四―二〇〇〇」芦屋市立美術博物館、二〇〇一年二〇一頁より転載(グタイビナコテカを訪れたローレンス・アロウエイ)
- 2 第一回モダンアート夏期講習会の受講者と講師。最前列左が阿部で、前から二列目の一番左が福島。(福島和夫氏提供)
- 3 タケミヤ画廊での榎本の個展(一九五四年)(榎本和子氏提供)
- 4 養精堂画廊での榎本と福島の二人展(一九五六年)(榎本氏提供)
- 5 阿部のアトリエ風景。左奥は榎本(一九五六年頃)(阿部展也)(展覧会カタログ、新潟市立美術館、二〇〇〇年より)
- 6 「田中敦子…未知の美の探求 一九五四―二〇〇〇」一九六頁より転載(神戸アンデパンタン展会場)
- 7 *Moderne Malerei aus Japan* (日本現代絵画展) 展示風景 (Kunsthause, Zurich, 1955)。左側に田中と福島の作品。(福島氏提供)
- 8 第一回具体美術展展示風景(小原会館、東京、一九五五年)。奥に白髪の絵画があり手前に山崎の《ブリキ缶》がある。(具体資料集―ドキュメント具体 一九五四―一九七二、芦屋市立美術博物館、一九九三年八一頁より転載(第一回具体美術展展示風景))

Gender in Japanese Contemporary Art History: Japanese Women Artists and Post-war Avant-Garde

NAKAJIMA, Izumi

This paper aims to examine how the gender fluctuation in the post-WWII Japanese art world are reflected in male-centered art criticism and history, and to describe another aspect of post-war Japanese art history by illuminating women's involvement in the avant-garde art circle.

Encouraged by post-war democracy and changing attitude to gender equality, a number of Japanese women were attracted to and involved in the avant-garde art movement from the late 1940s through 1950s. This group of women of post-war generation includes renowned artists such as Yayoi Kusama and Atsuko Tanaka. However, contemporary art history has in most cases neglected such presence of women in the post-war Japanese art world.

First, this paper will examine the "Informel Whirl" as a discourse that at once nationalized and gendered the Japanese post-war art scene. Reacted to that Japanese art was feminized in the context of international movement of abstract painting, Japanese (male) critics inclined to nationalize and masculinize their art, artists and history of Japanese art.

Second, it attempt to provide an alternative historical lineage of avant-garde movement by discussing exchange between three paternal figures of modern art in Japan, Takiguchi Shūzō, Yoshihara Jirō and Abe Nobuya, and women artists of post-war generation such as Kusama and Tanaka. This relationship between Father figures and daughter generation, which I referred to "pre-war Father and post-war daughter plot" shed light to another aspect of post-war Japanese culture where democratic movement and internationalization of art encouraged women to share the modernist idea of creative self and to develop their identity as avant-garde artists, which is currently overlooked in the general history of contemporary Japanese art.